



Juliette Azoulai, Azélie Fayolle et Gisèle Séginger (dir.)

Les métamorphoses, entre fiction et notion Littérature et sciences (XVI^e-XXI^e siècles)

LISAA éditeur

Les Métamorphoses dans le film de Christophe Honoré

Caroline Eades

Éditeur : LISAA éditeur
Lieu d'édition : Champs sur Marne
Année d'édition : 2019
Date de mise en ligne : 18 septembre 2020
Collection : Savoirs en Texte
ISBN électronique : 9782956648055



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

EADES, Caroline. *Les Métamorphoses dans le film de Christophe Honoré* In : *Les métamorphoses, entre fiction et notion : Littérature et sciences (xvi^e-xxi^e siècles)* [en ligne]. Champs sur Marne : LISAA éditeur, 2019 (généré le 01 mai 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/lisaa/1147>>. ISBN : 9782956648055.

Les Métamorphoses dans le film de Christophe Honoré

CAROLINE EADES

University of Maryland (États-Unis)

En mettant en exergue les premiers vers du long poème d'Ovide au début et à la fin de son film¹, *Métamorphoses* (2014), Christophe Honoré propose d'embrée une définition de la métamorphose comme passage d'une forme à une autre et comme inscription d'un contenu familier dans un « corps nouveau » qui servira de paradigme à son récit tant au niveau de la structure que sur le plan thématique : les épisodes mythologiques empruntés aux *Métamorphoses* d'Ovide se retrouvent en effet tout au long du parcours de la protagoniste, la jeune Europe, et contribuent à élucider la visée générale du film, au-delà des modifications que constituent la transposition du poème latin au monde contemporain et la transsémiotisation d'un texte écrit en texte filmique.

Dès le générique, le mythe d'Actéon introduit la première métamorphose du film et la situe immédiatement dans un complexe sémantique très large : il s'agit en effet du passage d'une espèce – humaine – à une autre – animale en l'occurrence (le chasseur transformé en cerf) – au sein d'un épisode caractérisé par la présence d'une forme hybride (Diane, la prostituée transsexuelle rencontrée par le chasseur), par la transposition du mythe ancien dans un décor moderne (une forêt en bordure d'autoroute), et par l'inversion des rôles conventionnels (le prédateur devient une proie pour la « déesse » chasserresse). Les notions ainsi engagées dès les premières

Note de l'auteur: toutes les traductions des textes en anglais cités dans cet article sont effectuées par l'auteur.

1 « Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux » (*In nova fert animus mutatas dicere formas corpora*), Ovide, *Les Métamorphoses*, livre I, vers 1-2, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles-Lettres, 1925-1928, rééd. 1989. Ce poème de 12 000 vers répartis en 15 livres évoque 250 récits mythologiques depuis le début de l'Histoire du monde jusqu'à la mort de César. Cette citation figure aussi en exergue du roman de Russell Banks, *Lointain souvenir de la peau* (trad. Pierre Furlan, Paris, Actes Sud, 2012), auquel Christophe Honoré dit l'avoir empruntée. Voir Antoine de Baecque, « Entretien avec Christophe Honoré », *Dossier de presse du film Métamorphoses*, Paris, Sophie Dulac Distribution, 2014, p. 4-8.

images du film (mouvement, forme, temporalité, spatialité, fonction, identité) seront ensuite illustrées par les récits successifs de métamorphoses animalières (Io, Argos, les Minyades, Atalante et Hippomène) et végétales (Syrinx, Philémon et Baucis), par les transpositions dans la société actuelle (Narcisse et Tirésias) et par les renversements des rôles et des actions (le mythe de Penthée et celui d'Orphée et d'Eurydice)².

Fidèle à une thématique déjà repérée dans ses précédents films par la critique cinématographique, comme le notent David Gerstner et Julien Nahmias³, Christophe Honoré ne manque pas d'utiliser l'éventail de ces transformations pour traiter de la question de l'identité sexuelle qu'il développe à travers plusieurs exemples dans *Métamorphoses*. Les frontières genrées y sont interrogées sur trois modes : réversible avec Tirésias qui d'homme est devenu femme, puis est revenu à son genre original, hybride avec l'Hermaphrodite comme retour de l'androgynie primitif et universel selon les termes de Mircea Eliade⁴ et transgenre comme reconnaissance d'un genre autre avec la déesse transsexuelle sous les traits d'une Diane moderne dans le prologue du film. La métamorphose apparaît alors comme définie *a contrario*, hors de ces trois modes, et distincte de l'évolution et de la transformation : elle signifie l'impossibilité d'assumer deux états distincts en même temps ou de manière réversible et produit un « corps nouveau » qui transforme définitivement celui ou celle qui la subit. Cette définition restrictive de la métamorphose permet à Honoré de justifier la pertinence de son adaptation du texte latin et de ses références mythologiques en s'appuyant sur la place spécifique de la métamorphose dans l'histoire de l'art cinématographique, en dégagant sa fonctionnalité particulière dans le cadre visuel et en l'associant aux développements contemporains qui caractérisent aussi bien le domaine de la théorie, de la pensée et de la réflexion que le plan plus pragmatique des relations sociales et des enjeux environnementaux.

2 Sur les références au texte d'Ovide et à la civilisation antique dans le film ainsi qu'aux mythes grecs et leurs adaptations filmiques, voir Sarah Rey, « Actualisation d'Ovide dans *Métamorphoses* (2014) de Christophe Honoré », in Carine Giovénal, Véronique Krings, Alexandre Massé, Matthieu Soler, Catherine Valenti (dir.), *L'Antiquité imaginée. Les références antiques dans les œuvres de fiction (XX^e-XXI^e siècles)*, Pessac, Ausonius, juin 2019.

3 Pour David A. Gerstner and Julien Nahmias (*Christophe Honoré, A Critical Introduction*, Detroit, Wayne State University Press, 2015), les trois thèmes favoris d'Honoré dans la plupart de ses films sont « 1. Eros et Thanatos, 2. savoir et choix, et 3. la technique cinématographique et sa relation au corps » (p. 41).

4 Mircea Eliade, *Méphisophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, p. 95-154.

La métamorphose au cœur de l'invention cinématographique

En plaçant son film sous l'égide des *Métamorphoses* d'Ovide, Christophe Honoré proclame ouvertement à la fois son affinité avec le texte latin et sa distance vis-à-vis de celui-ci, ne serait-ce que par l'utilisation du medium cinématographique. De manière générale, en effet, la métamorphose peut être considérée comme ayant une place particulière dans l'histoire du cinéma, puisqu'elle contribue à faire émerger, à partir d'une invention technologique, un art des images animées capable d'offrir des spectacles magiques fondés sur la substitution et le changement à vue, avant de devenir très rapidement un art de la narration, apte à raconter des fictions comme à proposer des séquences poétiques. Françoise Frontisi-Ducroux a noté à juste titre que, dès l'Antiquité, « la problématique visuelle [posée par la représentation de la métamorphose] intéresse au premier chef les artistes, peintres et plasticiens [...]. S'ils ont eux-mêmes retenu ces histoires, c'est aussi en raison des virtualités figuratives qu'elles leur offraient et qu'ils ont heureusement exploitées »⁵. Elle distingue à cet égard les peintures ou sculptures où « la métamorphose est représentée une fois accomplie, et explicitée par le contexte » et celles où la métamorphose est représentée par une forme hybride, à mi-chemin entre la forme originelle et la forme finale. Les contraintes liées à la figuration visuelle de la métamorphose sont en revanche évitées selon Françoise Létoublon dans son emploi littéraire plus propice à évoquer le processus et les étapes du changement de forme : « fondamentalement situées dans l'espace, la peinture et la sculpture ne peuvent exprimer la métamorphose que sous la forme de la contiguïté, par exemple en prenant en compte le moment qui précède ou suit immédiatement l'instant précis où le personnage subit le processus de métamorphose. La Daphné du Bernin a encore un visage et un corps humains, mais ses pieds, ses bras et ses doigts sont déjà transformés en tronc, branches et feuilles. Actéon est souvent montré comme un homme avec des bois de cerf. [...] La littérature narrative, comme art du temps, se prête à raconter des changements de forme, un carrosse qui devient citrouille, un monstre devenant un beau jeune homme, un homme devenant cerf, une jeune fille devenant un arbre ou une source... »⁶. Le cinéma, en combinant les potentialités des arts narratifs à celles des arts visuels,

5 Françoise Frontisi-Ducroux, *L'Homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard, Collection « Le temps des images », 2003, p. 22.

6 Françoise Létoublon, « L'Instant de la métamorphose », in Richard Faure, Arnaud Zucker et Sylvie Mellet (dir.), *Poétique de la syntaxe, rythmique de la langue. Hommages à Michèle Biraud*, Paris et Nancy, A.D.R.A.-De Boccard, collection « Études anciennes », 64, 2017, p. 155-182.

apparaît donc plus particulièrement destiné à offrir une représentation de la métamorphose dans toutes ses dimensions.

Mieux encore, il se distingue des autres arts par le fait même que la métamorphose peut être considérée comme étant à l'origine de sa spécificité sur le plan technique. Le phénomène perceptuel et cognitif de la persistance rétinienne qu'ont exploité les pionniers des images animées, d'Étienne-Jules Marey aux frères Lumière en passant par Thomas Edison, produit en effet une métamorphose qui permet à l'œil humain de voir l'image d'objets en mouvement à partir d'une succession rapide d'images fixes et de concilier le mouvement continu du temps et le caractère instantané des moments qui le constituent. Le phénomène est d'autant plus frappant au cinéma qu'il repose sur la succession d'images photographiques, au fort degré d'iconicité, « réalistes » et par là même susceptibles de favoriser la « croyance » des spectateurs. Grâce au montage et à la mise en scène, les principes de non-ubiquité, d'irréversibilité du temps et de cohésion des corps ont ainsi été, dès les premiers temps du cinématographe, allègrement transgressés au grand plaisir et à la surprise d'un public pourtant habitué au théâtre d'illusion et aux spectacles de prestidigitation⁷. Le « changement à vue » emprunté à la scène dramatique est alors devenu une opération de métamorphose spécifiquement cinématographique, puisqu'il permet la substitution d'une forme à une autre par un effet de montage qui consiste à arrêter le défilement des images pour substituer un plan à un autre sans affecter le déroulement du récit et le mouvement des objets.

C'est dans cette tradition à la fois technique et narrative, issue du cinéma des premiers temps, qu'Honoré situe son travail artistique :

Ces métamorphoses ne sont pas des transformations à vue avec surenchère de maquillages ou d'effets spéciaux numériques. Ce n'est pas une position conservatrice, mais un choix esthétique, éthique : ne pas faire voir mais faire croire. Il ne s'agit pas du tout d'un film de genre fantastique, plutôt d'un manifeste pour la croyance la plus simple dans le pouvoir « merveilleux » du cinéma, son pouvoir, justement, de métamorphose. En cela, le montage est le plus approprié car le plus efficace : rapprocher et coller deux plans successifs, un homme et un cerf, Io et une génisse, deux vieillards et deux troncs d'arbres nouveaux. [...] Mon film est finalement construit par le spectateur [...] et mes outils cinématographiques propres, le montage, le collage, le hors-champ, le rapport au son, me permettaient de varier les effets.⁸

7 Sur l'esthétique de la surprise et la réception du cinéma des premiers temps, voir notamment Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2006/3, <http://journals.openedition.org/1895/1242>.

8 Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 7.

Contrairement au cinéma commercial où effets spéciaux et images numériques accompagnent les récits d'épopées héroïco-fantastiques et les aventures de personnages aux super-pouvoirs, le film d'Honoré privilégie la métamorphose qui s'effectue hors-champ, dans l'imaginaire des spectateurs, grâce à « la suture apparente du montage qui est la preuve que nous n'avons en réalité rien vu »⁹, au sens que lui donne Jean-Pierre Oudart puisque l'opération elle-même n'est pas figurée¹⁰.

À la suite de Friedmann Harzer qui ne réservait à la littérature moderne que la seule possibilité de donner à voir les « traces de la métamorphose », Honoré s'attache aux détails qui témoignent de cette « limite de la représentativité de la métamorphose » déjà atteinte chez Kafka et revendiquée par Elias Canetti¹¹. En témoigne la récurrence dans le film de plans serrés sur les jambes des personnages. Certes, Ovide a décrit les effets de la métamorphose sur les membres d'Actéon, d'Arachné et des Minyades¹², mais le cinéma, fantastique notamment, a plutôt recours (comme le fait aussi Honoré par ailleurs) aux gros plans sur les visages humains et les gueules des animaux (la génisse, les lions, le cerf) affectés par ces transformations. Le cadrage inhabituel des membres inférieurs contribue en revanche à créer à partir d'un indice plus ténu et moins familier un véritable « complexe de culture », au sens bachelardien du terme, comme carrefour d'un triple mouvement à partir de « l'instant poétique »¹³ : celui, spécifiquement humain, des victimes avant leur métamorphose ; celui, plus particulièrement lié à la sexualité, de la poursuite par un prédateur et d'une course devenue chasse ; celui enfin de l'image animée, métaphore de l'élan vital, avant la réduction à l'image fixe et à la pétrification, voire à la mort du personnage. La métamorphose prend

9 Marion Roche, *Dossier d'accompagnement pédagogique de Métamorphoses*, Zérodeconduite.net, 2014, <http://www.cineligue31.com/images/stories/dossiers-pedagogiques/Dossier-pedagogique-Metamorphoses.pdf>, consulté le 12 juin 2019.

10 Voir Jean-Pierre Oudart, « La Suture », *Cahiers du cinéma*, 211 et 212, avril et mai 1969, p. 36-39 et p. 50-55 sur la « relation du sujet à la chaîne du discours » filmique comme processus producteur de « jouissance syncopée » ainsi qu'à l'espace imaginaire du hors champ dans lequel « l'image est abolie [...] avant de resurgir, métamorphosée par la perception de ses limites ».

11 Christine Meyer, « Métamorphose et esthétique littéraire chez Canetti », in Florence Bancaud et Karine Winkelvoss (dir.), *Poétiques de la métamorphose dans l'espace germanique et européen*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 314-315.

12 Voir Françoise Létoublon, *op. cit.*, p. 177, sur la présence de jambes humaines, de pieds de chèvres, de pattes de cheval chez les Centaures, le dieu Pan et autres figures mythologiques comme traces d'une métamorphose en cours ou interrompue.

13 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, rééd. 1968, p. 30-31.

alors toute son épaisseur sémantique et atteste du « caractère dynamique de l'imagination en suivant la liaison des complexes originels et des complexes de culture »¹⁴ au-delà de la simple fiction narrative : l'histoire devient mythe et retrouve sa vocation antique, étiologique et esthétique, sous l'égide des poètes, « gardiens des métamorphoses » pour reprendre l'expression de Canetti en écho à Franz Baermann Steiner¹⁵.

Il est à noter que Christophe Honoré a choisi les plus célèbres histoires de confrontation entre dieux et mortels : les mythes d'Europe, d'Io, d'Orphée, de Narcisse, de Tirésias et de Philémon et Baucis, à côté d'autres moins connus, sans pour autant s'inspirer ni des mythes archaïques ni des variantes successives, c'est-à-dire des textes qui précèdent ou suivent le poème d'Ovide. Il s'est donc attaché à présenter ces récits à un moment précis de leur évolution à travers les âges et les cultures en tant que version « des mythes grecs racontés par un Romain »¹⁶ dans le contexte latin, pour mieux souligner la métamorphose à laquelle il les soumet lui-même par sa propre narration et par l'utilisation du medium cinématographique, produisant ainsi un corps nouveau à partir d'une forme ancienne.

La référence au texte latin concourt également à initier les spectateurs, au gré de l'enchaînement des récits, à une conception antique du temps qui diffère de la linéarité et de la chronologie modernes au profit de la fragmentation et de la « scotomisation de la transition, qui caractérise le traitement de la métamorphose dans le contexte de la mentalité antique, et met l'accent sur les étapes plutôt que sur le continu, tout en conservant [...] une conception mouvante, voire fluide, du monde [...fondée] sur l'unité du cosmos et la communication de l'homme avec la nature »¹⁷. De même, la métamorphose permet à Honoré de soumettre, à l'instar du paradoxe de la persistance rétinienne et de la pensée grecque, l'agencement paratactique des histoires ovidiennes à une esthétique de la continuité et de la fluidité. La fin du film revient à la séquence de plans sur l'eau présentés au début du film ; mais, au lieu de suivre la série des métamorphoses inaugurée par le mythe d'Actéon, la conclusion souligne au contraire l'inscription du mouvement dans la forme

14 *Ibid.*

15 Voir Elias Canetti, *La Conscience des mots*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 326 ; et Isabella Parkhurst Atger, « Les Gardiens des mythes », in Gerald Stieg (dir.), *Elias Canetti à la Bibliothèque Nationale de France*, *Austriaca*, 61, décembre 2005, p. 187 : « Selon Canetti, le poète est gardien dans un double sens : d'abord, il s'assimile l'héritage littéraire de l'humanité riche en métamorphoses. Canetti fait ici allusion aux mythes des premiers hommes et de l'Antiquité. [...] Mu par la seule passion de la métamorphose, le poète devrait être à l'écoute de l'être le plus démuné par les hommes au point de prendre sa place, au point de devenir l'autre ».

16 Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 4.

17 Françoise Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 274.

humaine : le corps d'Europe se meut par lui-même, sans cause extérieure et sans modification de sa forme initiale, consacrant par conséquent sa parfaite indépendance et la constitution d'une identité stable.

Le film d'Honoré court-circuite par là même la perspective habituelle sur l'émergence du cinéma comme art réaliste et moderniste. Il replace en effet l'apparition de cette nouvelle technologie, cette nouvelle *forme* de spectacle et d'expression, dans une tradition pluriséculaire de représentations paradoxales du monde et de l'expérience humaine. Ainsi, par son refus des effets spéciaux, par la référence à Ovide et par l'utilisation de la métamorphose comme changement de forme, Honoré fait aussi allusion à l'apparente contradiction aujourd'hui entre, d'une part, les flux continus et globaux d'informations, de biens et de personnes, et, d'autre part, la persistance de l'instantané dont témoigne la survie de l'image fixe et de la photographie à travers la popularité des *selfies*, d'Instagram, de Snapshat, de Tweeter et autres moyens de communication immédiate et éphémère. La figure de la métamorphose telle que la présente et l'incarne le langage cinématographique permet en revanche de combiner l'instantané et la mobilité, la fixité et la fluidité au gré des coupes franches ou des fondus-enchaînés, du morphing ou de l'incrustation, pour évoquer aussi bien « l'instant décisif » cher au photographe français Henri Cartier-Bresson¹⁸ que le « moment en cours » privilégié par Agnès Varda¹⁹.

Le corps nouveau qui surgit dans le passage du récit ovidien au récit cinématographique effectue alors une régénération ou une actualisation moins des valeurs culturelles que des valeurs psychiques, archétypiques, évoquées par les mythes grecs. La conclusion du film, en effet, ménage aussi bien la tradition humaniste fondée sur l'héritage des textes anciens (puisque le jeune frère d'Europe reçoit le livre des *Métamorphoses*) que la tradition religieuse prônant la foi, la croyance, avec Europe qui « se jette à l'eau » littéralement et symboliquement sous les yeux de son mentor divin. Cette conclusion est précédée de la séquence qui met en scène les « Orphéotélestes »²⁰ et, par ce biais, historicise le mythe d'Orphée : l'épisode n'est plus présenté comme le récit d'un mythe des origines, notamment de l'origine de la Poésie, mais

18 Voir Françoise Létoublon, *op. cit.*, p. 155-182.

19 Voir notamment Shirley Jordan, "Still Varda: Photographs and Photography in Agnès Varda's Late Work", in Marie-Claire Barnet (dir.), *Agnès Varda Unlimited: Image, Music, Media*, Cambridge, Legenda, 2016, p. 144-149, sur la notion de « moment en cours » empruntée à Geoff Dyer (*The Ongoing Moment*, New-York, Vintage, 2007) et appliquée au travail photographique d'Agnès Varda.

20 Marcel Détienné, dans *L'écriture d'Orphée* (Paris, Gallimard, 1989, p. 178 et 121) décrit les Orphéotélestes comme des mystiques « qui, au VI^e siècle av. J. C., errent hors de la cité de ville en ville pour propager une doctrine qu'ils prétendent avoir reçue d'Orphée et est consignée par écrit dans des livres comme *Les Hymnes*, *La Descente aux Enfers* et *Le Texte sacré* ».

devient le récit d'une aventure spirituelle qu'il est possible d'ancrer dans les réalités sociales du monde actuel. Ainsi le poème d'Ovide peut-il être considéré moins comme la source littéraire du film d'Honoré que comme le paradigme des innombrables versions des mythes, allant de la Parole au Livre, du langage verbal au langage littéraire. Le corps nouveau est maintenant le langage cinématographique dans lequel Honoré inscrit la substance du mythe grec tel que l'a retranscrit Ovide, et ce, au prix d'une métamorphose.

Métamorphose du regard

Pour Andrew Feldherr, l'accent sur la cognition visuelle chez Ovide s'explique par le fait que le poète latin considère le regard comme « l'indice de la condition humaine : les hommes sont immédiatement jaugés et évalués par la façon dont ils sont vus et mesurent leur propre place dans le cosmos dans toute son ambiguïté par le moyen du regard »²¹. En écho à cette perspective épistémologique, le dernier plan du film, une plongée extrême sur Europe nageant seule sur le dos, apparaît comme la confirmation de son évolution en tant que personnage « croyant » et représente à ce titre le stade ultime de la métamorphose opérée dans et par le film chez les spectateurs. Cette conclusion ne tend pas à conférer aux humains le statut de divinités (dont la forme est déjà par ailleurs présentée comme humaine), mais les autorise à s'arroger le regard de celles-ci, leur point de vue et surtout leur capacité à vivre des histoires, à transcender les règnes et les espèces, et à dominer le monde. Chez Ovide, rappelle Feldherr,

l'être humain apparaît à la fois comme sujet et objet de la vision du fait de ce qu'il regarde et du fait de ce à quoi il ressemble. Nous différons des autres animaux par notre ressemblance avec les dieux et parce que nous regardons vers le ciel et non vers la terre. Le statut intermédiaire impliqué par notre double position d'objets et de sujets du regard provient de ces deux aspects de la vision. La ressemblance de l'être humain avec les dieux contribue à confirmer son propre statut par rapport aux animaux, mais souligne sa subordination aux dieux qu'il peut seulement imiter. Il devient lui-même une sorte de puzzle visuel, un autre produit métamorphique.²²

Or, c'est précisément le stade ultime de la métamorphose que met en scène

21 Andrew Feldherr, *Playing Gods: Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 125.

22 *Ibid.*, p. 129.

Honoré en opposant au montage rapide de plans successifs (sur la forêt, la pluie, la rivière...) qui inaugure le film un plan-séquence sur une masse uniforme d'eau dans laquelle se fond le corps d'Europe et que peuvent contempler les spectateurs par un point de vue en surplomb distinct de celui des dieux placés latéralement²³.

Le regard comme instrument constitutif du savoir et du pouvoir conduit donc non pas à la hiérarchisation et à la fragmentation mais caractérise la métamorphose comme le passage à un corps unifié, harmonisé et stabilisé. Le film propose également de reconfigurer la fonction transgressive du regard qui visait, dans les précédents récits de métamorphose, d'Ovide à Shelley, à défier non seulement l'ordre établi²⁴, mais aussi l'ordre naturel. Honoré reprend, à cet égard, la thématique de la mythologie grecque qui impute les métamorphoses infligées aux êtres humains – le plus souvent à des femmes – aux effets du comportement sexuel déviant de dieux agressifs, manipulateurs, incestueux, violeurs et meurtriers. Si, dans son film, Jupiter et Bacchus sont explicitement montrés comme prédateurs sexuels de mortelles et initiateurs de leurs métamorphoses, les relations amoureuses y sont aussi déclinées sur le mode burlesque avec Junon, affectueux avec Philémon et Baucis, voire sensuel avec Europe, ou frénétique chez Atalante et Hippomène.

« Aussi, *Métamorphoses* se présente-t-il très explicitement comme un “art d'aimer” à travers le récit d'apprentissage de la jeune Europe, [...] s'acheminant des plaisirs érotiques aux plaisirs poétiques, de Jupiter à Orphée »²⁵. En dépit des risques encourus par les personnages, la sensualité prend de multiples formes dans le film, de l'érotique au platonique, de l'émouvant à l'apaisant. Elle se caractérise par la nudité des personnages et la fragmentation des corps par le cadre, en plan rapproché et sous des angles insolites, souvent sans dialogues et en écho aux sons de la nature, comme dans le mythe d'Actéon et celui de Philémon et Baucis. Le cinéma, art des corps en mouvement dans le temps, est alors l'occasion pour Honoré d'appréhender des « corps nouveaux » sous l'effet de la métamorphose, en figurant l'intensité des affects de ses personnages par les réactions de leur système nerveux somatique (à la surface du corps, de la peau, ainsi que dans l'interaction avec le monde physique) comme par celles de leur système nerveux autonome (les battements de cœur, la respiration). Christophe Honoré a pris le pari de

23 Cet angle de prise de vue très particulier est désigné en anglais comme « le point de vue de Dieu » (*God's Eye View*) ou celui des oiseaux (*Bird's Eye View*).

24 Sur une lecture transgressive des personnages féminins dans les mythes antiques, voir notamment Nancy K. Miller, « Arachnologies: The Woman, the Text and the Critic », *The Poetics of Gender*, New-York, Columbia University Press, 1986, p. 270-296.

25 Marie Gueden, « Réenchanter des formes de vie ? », *Critikat*, 2 septembre 2014, <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/metamorphoses>, consulté le 12 juin 2019.

dérouter systématiquement les spectateurs contemporains par des histoires difficiles à croire et des changements de forme apparemment étrangers à notre expérience du réel et aux lois physiques de la nature. Il revendique la surprise mais aussi l'adhésion d'un public contemporain : « j'ai dû trouver des idées qui ne visent pas le spectaculaire mais une émotion esthétique qui parie sur l'intelligence du spectateur. C'est un fantastique de la joie, pas de la sidération ou de l'épate »²⁶, qui n'est pas sans rappeler l'éthique de l'allégresse chez Spinoza, incitant à la recherche de plaisirs multiples et nouveaux et ouvrant la voie par sa théorie des affects à une exploration « des rapports entre l'esprit et le corps et de leurs modalités affectives [...] à la lueur des interrogations actuelles de la neurobiologie, des sciences sociales ou de la psychomotricité » selon Chantal Jaquet²⁷.

Interroger la relation de soi à l'autre à la manière du mythe²⁸, c'est-à-dire dans une visée épistémologique qui consiste à proposer une explication du monde et de la relation de l'être humain à celui-ci, mobilise désormais les récits de métamorphose dans le cadre des interrogations contemporaines sur de « nouveaux rapports entre l'homme et la nature vécus sur le mode de la fusion » devant le constat de l'altération des écosystèmes à l'heure où l'humanité est entrée dans le stade 3 de l'Anthropocène pour reprendre les termes de Paul Crutzen²⁹. La dimension écocritique du film d'Honoré propose aux spectateurs de croire dans un premier temps aux dieux et aux histoires qui sont apparus à l'aube de l'humanité, pour envisager ensuite une reconfiguration radicale de nos présupposés modernes fondés sur la technologie, la connaissance et la maîtrise de la nature.

L'appel de l'empathie

La métamorphose est alors convoquée pour appeler à un changement paradigmatique qui projette vers un futur inconcevable tant il est nouveau et ne peut se dire que par métaphore, parabole et mythe. La démarche engage un

26 Clémentine Gallot, « Trois questions à Christophe Honoré », *M le magazine du Monde*, 29 août 2014.

27 Chantal Jaquet, *L'Unité du corps et de l'esprit : affects, actions et passions chez Spinoza*, Paris, P.U.F., 2004, p. 3.

28 Voir Françoise Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 95 : « Au travers des transgressions qu'ils mettent en scène, les grands mythes de métamorphose dans la Grèce antique (Actéon, Io, Lyssa, Tirésias, etc...) sont très souvent des métaphores d'une transformation du regard. [...] L'imaginaire métamorphique offre la possibilité d'être à la fois soi-même et un autre ».

29 Will Steffen, Paul J. Crutzen et John R. McNeill, « The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature? », *Ambio*, 36/8, décembre 2007, p. 614-621.

nouveau rapport à l'univers, à la nature, à l'animal fondé sur la proximité, l'interchangeabilité et l'empathie. Autrement dit, la métamorphose combine une opération de transformation – l'apparition de ce qui est caché (la part animale en l'humain) –, un constat logique – l'abolition des frontières entre espèces –, et un processus d'évolution – vers une conception nouvelle des relations entre les humains et le reste du monde. C'est le cas dans la séquence consacrée à Actéon : « son corps occupe le cadre et notre attention et la caméra s'attardent sur un filet de morve qui coule de son nez, détail qui devient central »³⁰, comme pour matérialiser le fil ténu qui relie les deux espèces, humaine et animale.

La remise en cause de la spécificité et de la supériorité du règne humain s'effectue pourtant par le rejet de toute explication rationnelle, logique et scientifique au bénéfice d'une opération de « dénaturalisation » au sens psychanalytique du terme, c'est-à-dire une réaction au naturalisme excessif des sciences cognitives qui conduit à « la réduction du fait mental à un corrélat neuronal » au détriment de la subjectivité et de la conscience³¹. Les récits mythiques et Ovide plus particulièrement présentent la métamorphose comme un changement qui « affecte le processus de développement et de changement humains, puisque les personnages se transforment en fleurs, animaux et arbres », tout en ménageant une certaine ambiguïté dans l'interprétation de ses effets : « l'observateur ne peut vraiment savoir si c'est l'expression d'une conscience ou tout simplement le mouvement des branches dans le vent [...] et a la possibilité d'inférer quelque mouvement interne de l'âme à partir de phénomènes physiques »³². À cet égard, le mythe d'Actéon selon Honoré fait du jeune homme la victime conjuguée des dieux et des êtres humains, puisqu'en tant qu'homme il est victime de Diane et en tant qu'animal il est victime d'un chasseur, ce qui révèle dans le film un double souci de « dénaturalisation ». En effet, d'une part, il révèle que le danger ne vient plus des effets de la convoitise des dieux ou même du passage d'une espèce à l'autre, mais de l'*ubris* humaine, désormais plus destructrice encore, puisqu'elle met en péril l'ensemble des espèces : au moins autrefois seuls les dieux s'attaquaient aux hommes, voire surtout aux femmes. Désormais, les hommes sont non seulement une espèce prédatrice de leur propre espèce mais ils la « naturalisent » au point de lui enlever toute spécificité en nivelant toutes les espèces au sein d'un système de prédation et d'autodestruction généralisé. D'autre part, le film insiste sur la possibilité d'une régénération

30 Marion Roche, *op. cit.*, p. 24.

31 Voir Christian Hoffmann, « Éditorial », *Recherches en psychanalyse*, 7, no 1, 2009, p. 4-8.

32 Vanda Zajko et Ellen O'Gorman (dir.), « Introduction. Myths and their Receptions: Narrative, Antiquity, and the Unconscious », *Classical Myth and Psychoanalysis: Ancient and Modern Stories of the Self*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 8.

véritable qui ouvre la voie par la métamorphose à un autre devenir non seulement de l'humanité mais de tout ce qui l'entoure. Mais ce privilège n'est destiné ni aux agents – les dieux – ni aux objets de la métamorphose, même les plus vertueux comme Philémon et Baucis, ou les plus naïfs et innocents comme Io, mais à ses spectateurs puisque le récit de la métamorphose se combine à sa figuration visuelle et maintient la possibilité d'une subjectivité dans l'objet de la métamorphose.

Le film diffère, en effet, du texte ovidien en proposant les aventures originales d'un personnage dont le nom est familier au public contemporain, la jeune Europe, et qui, en passant d'une rencontre imprévue avec les dieux à une association volontaire avec le Poète, incarne non seulement l'expérience d'une évolution individuelle et intellectuelle, de l'enfance à la maturité, mais aussi l'histoire d'une évolution collective et culturelle, du mythe primitif au récit des écrivains latins avant de devenir une parabole pour les temps modernes. Pour réaliser son ambition éducative et sociale (« raconter l'héritage grec dans la France contemporaine »³³), le film fonde l'itinéraire de sa protagoniste sur le passage de son rôle de spectatrice des histoires à celui d'actrice de son propre destin (en suivant librement Orphée). Cette approche se distingue d'une « conception psychologique et donc métaphorique de la métamorphose (comme expression emphatique d'une évolution de la personnalité n'ayant rien de miraculeux *a priori*) »³⁴. Contrairement aux textes littéraires, de Kafka à Darrieussecq³⁵, qui décrivent l'expérience intérieure et subjective de l'individu exposé à la métamorphose, le film d'Honoré table plutôt sur le spectacle de la métamorphose : le passage de Soi à un Autre est figuré par la visualisation d'un corps nouveau au terme d'un processus invisible. Le nouvel objet de la vision est appréhendé dans une relation d'empathie similaire à celle qui liait les spectateurs au précédent objet, au-delà du changement d'espèce, et renforce leur statut de sujets et d'identités stables par opposition aux victimes de la métamorphose.

Honoré a soin d'utiliser divers procédés narratifs (notamment une structure en chapitres et en épisodes) et divers éléments de mise en scène (inter-titres, musique extra-diégétique, cadrages insolites, etc.) pour mieux entraîner toute propension à l'identification³⁶. Ainsi, le récit filmique du mythe

33 Antoine de Baecque, *op. cit.* p. 6.

34 Christine Meyer, *op. cit.*, p. 311.

35 Voir Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996.

36 Au sens où l'entend Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 1977, rééd. 1984, p. 80 : « pour comprendre le film de fiction, il faut à la fois que je “me prenne” pour le personnage (= démarche imaginaire), afin qu'il bénéficie par projection analogique de tous les schèmes d'intelligibilité que je porte en moi, et que je ne me prenne pas pour lui (= retour au réel) pour que la fiction puisse s'établir comme telle ».

d'Actéon permet de distinguer le point de vue du spectateur sur Actéon, le point de vue du chasseur sur le cerf, celui d'Actéon sur Diane et inversement celui de Diane sur Actéon. Mais la métamorphose elle-même est réservée au regard des spectateurs, seuls témoins du passage d'une espèce à l'autre (d'homme à animal) : si le processus de métamorphose reste invisible sur le plan strictement perceptif, il s'effectue néanmoins de manière sensible pour les spectateurs par le passage d'une position d'observation à un sentiment d'empathie pour le personnage d'Actéon.

Le mythe de Philémon et Baucis constitue, dans le film, le pendant du mythe d'Actéon dans la mesure où la métamorphose conduit à la mort de celui-ci comme elle assure la survie de ceux-là, certes sous une autre forme, dans la lignée de nombreux mythes antiques. Au-delà de la représentation du passage de l'animé à l'inanimé, de l'humain à l'animal ou au végétal, la métamorphose contribue à susciter chez les spectateurs une expérience proprement cinématographique³⁷ qui, au-delà du divertissement procuré par l'identification avec les personnages, transforme un phénomène sensoriel en une relation empathique, source à la fois de souffrance et d'espérance. En plaçant ses personnages dans un entre-deux qui n'est ni la mort ni la vie, Honoré semble s'attacher moins à évoquer des débats désormais obsolètes sur le fixisme ou le créationnisme qu'à reprendre un motif cher à Ovide selon Georges Lafaye : « l'Ovide des *Métamorphoses* n'est point si léger, si insouciant qu'on l'a dit à la fois par sa thématique et par sa destination : "la souffrance" que subit l'être humain sous l'effet de la contrainte divine »³⁸. La métamorphose conduit peut-être paradoxalement à la fois à l'acceptation de la mort et à la célébration de la vie non seulement pour soi mais aussi pour l'autre par empathie, puisque toute vie est unique, et donc précieuse, et que toutes les créatures vivantes sont vulnérables, sujettes à la douleur et à la souffrance.

Ce que le film ajoute néanmoins avec l'épisode consacré au mythe d'Io est l'expérience intérieure de la métamorphose par l'effet d'un jeu de double vision, celle des spectateurs sur l'avant et l'après de la métamorphose et celle d'Io dans la mare d'eau. La similarité entre ces deux points de vue est assurée par une réaction commune d'étonnement sur le résultat de la métamorphose (la transformation d'Io en génisse), puis par l'image dans une mare du reflet

37 Outre la gageure qui consiste à combiner divertissement et pédagogie, Honoré propose dans son film une définition du cinéma comme jeu entre visibilité (présence dans le cadre) et invisibilité (absence dans le hors-champ) à travers le motif de la métamorphose. Ce mouvement sans résolution n'est pas sans rappeler ce que Blanchot décrivait chez Kafka comme « l'illustration de ce tourment de la littérature qui a son manque pour objet et qui entraîne le lecteur dans une giration où espoir et détresse se répondent sans fin » (Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 17).

38 Georges Lafaye, « Préface », *Les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. xx.

d'Io sous sa nouvelle forme, et enfin par le regard-caméra d'Io qui appelle directement les spectateurs à s'associer à sa souffrance, avant que ceux-ci ne soient amenés à partager le point de vue de la génisse sur Jupiter et Junon en plein ébat amoureux à ses côtés. Outre l'empathie de base qu'offre aux spectateurs l'expression des visages et des regards, le film relie en deux temps, par un effet-miroir et par une véritable superposition, le regard sur Soi et le regard sur l'Autre qui opèrent une nouvelle métamorphose associant humains et animal dans l'exercice de la vision et l'expérience de la souffrance. À ce que Kitt Warren Brown et Mark Leary soulignent comme déficience de l'empathie psychologique, à savoir l'accent sur ses propres pensées et sentiments plus que ceux de l'autre³⁹, s'oppose dans le film une autre perspective qui ne crée pas systématiquement des sentiments identiques ou similaires, mais qui en assure les conditions perceptives et affectives.

Dans la séquence consacrée à Philémon et Baucis, Honoré aligne dans un premier temps le regard des spectateurs sur celui d'Europe en les distinguant clairement des agents de la métamorphose, Jupiter et Hermès. Mais, dans un second temps, la vision des spectateurs devient autonome et explicitement désignée comme telle du fait du cadrage insolite sur les pieds et la main des personnages. Le regard des spectateurs est détaché de l'environnement, du décor, des autres personnages y compris de la protagoniste pour se concentrer sur une relation représentée de manière partielle sur le plan visuel et de manière métonymique sur le plan stylistique : le processus d'empathie qui se met ainsi en place différencie nettement les spectateurs qui en sont les sujets et les personnages qui en sont l'objet. Ce processus est renforcé, d'une part, par le contact visuel opéré par les regards des agents et des spectateurs de la métamorphose (Jupiter et Hermès prennent du recul à cette occasion pour mieux incarner cette double fonction) et, d'autre part, par le contact tactile entre les objets d'une métamorphose concrète et spécifique, à savoir Philémon et Baucis, mais aussi entre ceux-ci et Europe, objet de la métamorphose symbolique, qui embrasse les deux arbres formés par le vieux couple après leur métamorphose. L'empathie est ainsi représentée à plusieurs reprises dans le film par le biais de la métamorphose qui permet de s'imaginer, de décrire et de simuler l'expérience de l'Autre au moyen du spectacle de l'expression faciale, du comportement, de la gestuelle, des caractéristiques du

39 Phillip R. Shaver, Mario Mikulincer, Baljinder K. Sahdra et Jacquelyn T. Gross, "Attachment Security as a Foundation for Kindness Toward Self and Other", in Kirk Warren Brown et Mark R. Leary (dir.), *The Oxford Handbook of Hypo-egoic Phenomena*, New-York, Oxford University Press, 2017, p. 223-242.

corps et de la voix. Certes, comme le rappelle Peter Goldie⁴⁰, cette perspective empathique ne permet pas d'accéder à la vie mentale et à la conscience d'une personne et encore moins aux éléments préconscients qui l'affectent ou au psychisme d'autres espèces. On peut considérer d'ailleurs que le début du film propose une mise en garde d'Honoré sur ce point : la séquence initiale du film révèle, en effet, immédiatement et sans équivoque la présence du narrateur extra-diégétique par une série de marques d'énonciation filmiques (exergue en insert, jeu sur les couleurs, jump cuts, déplacements latéraux des personnages, des animaux et des objets par opposition aux mouvements circulaires de la caméra). En revanche, Honoré utilise ensuite le regard-caméra (des êtres humains et des animaux) et le point de vue subjectif (avec ou sans le personnage) pour évoquer l'idée d'une continuité de la vision, d'espèce en espèce, comme miroir de l'âme ou, dans le contexte actuel de la recherche scientifique, pour suggérer la présence des neurones miroirs comme prédisposition génétique à la réponse empathique chez les primates, voire dans le monde du vivant⁴¹.

Les métamorphoses du film mettent donc en jeu un concept que partagent désormais pratiques artistiques et sciences de la vie pour tenter de formuler la relation à l'autre malgré son extériorité radicale (le changement de corps) et son intériorité inaccessible. Lorsqu'elle met en jeu le phénomène d'empathie, la métamorphose permet de traverser les frontières d'espèce, d'élargir l'expérience de connexion entre soi et le monde, de faciliter le sentiment d'appartenance à un autre groupe et d'établir des passerelles entre les fonctions émotionnelles, sociales et cognitives. La représentation de la métamorphose valide alors l'émergence d'un modèle de socialité viscérale fondée sur l'attachement affectif et ouvrant vers un nouveau type de subjectivité qui serait non seulement caractérisée par l'empathie, mais conduirait à l'hypothèse d'une définition de l'espèce humaine comme foncièrement empathique⁴².

Se pose alors la question des limites de l'empathie illustrées par la brièveté de l'identification dans l'expérience spectatorielle et l'instabilité de l'identité du personnage regardé. Le film d'Honoré montre que l'empathie visuelle causée par la métamorphose ne se réduit pas seulement à un phénomène d'imitation, de simulation, de projection des sentiments à partir d'une expé-

40 Voir Peter Goldie, "Anti-Empathy", in Amy Coplan et Peter Goldie (dir.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 302-317.

41 Voir un bref résumé des débats sur la question dans Jeremy Rifkin, *The Empathic Civilization. The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*, New-York, Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2009, p. 14.

42 Voir notamment Jean-Pierre Changeux, Antonio Damasio, Wolf Singer et Yves Christen (dir.), *Neurobiology of Human Values*, Heidelberg, Springer Verlag, 2005.

rience commune ou imaginaire, mais témoigne de la rencontre entre deux perspectives qui s'alignent sur le passage d'une forme à l'autre, la fusion des regards produisant une virtualité affective par la pure perception. Cet « inconscient optique » selon les termes de Catrin Misselhorn⁴³ est en effet indispensable pour assurer le fonctionnement de la métamorphose qui ne peut se résumer en un simple processus de transformation en objets nouveaux propres à susciter l'empathie : comme l'a montré l'expérience de Masahiro Mori qu'elle décrit, il existe un seuil où les images de la transformation de robots et de poupées en figures d'apparence humaine cessent de produire ce processus d'empathie et finissent par provoquer une réaction de rejet chez les spectateurs. L'absence d'empathie pour ces êtres mobiles mais sans âme permet ainsi de distinguer la simple scène de changement à vue de la séquence de métamorphose où le passage d'un corps ancien à un corps nouveau repose sur la présence du « méta » (« après » et « avec » en grec) : « l'après » (la nouvelle forme) doit se combiner avec « l'avec » (l'objet de l'empathie), comme garantie contre la tentation du Prométhée moderne, monstre de Frankenstein ou cyborg, doté d'un physique humain mais sans émotion ni pensée autonome. En mettant l'accent sur la dimension subjective et relationnelle de l'expérience de l'Autre, et en revendiquant l'héritage de la Grèce ancienne, le film d'Honoré manifeste une volonté de résistance aux profonds changements sociaux et politiques apportés par le développement technologique que constate Byung-Chul Han⁴⁴ : le « biopouvoir » – qui assure le contrôle des masses par des facteurs externes tels que les lois et les institutions chargées de la santé, de la démographie et de la gestion de l'environnement – est en voie d'être remplacé par les méthodes du « psychopouvoir », notamment « la psychopolitique numérique », qui intervient directement sur les processus psychologiques et les comportements des masses par le biais des nouveaux médias. Honoré incite ses spectateurs à maintenir leur esprit critique et leur autonomie cognitive en fondant leur expérience sur la capacité à repérer ce qui les rapproche d'une forme autre, au-delà de sa nouveauté et de son apparence, par la continuité du phénomène empathique, fil ténu mais résistant entre toutes les espèces.

« Un visage s'ouvre sur un visage, une articulation laisse place à une

43 Catrin Misselhorn, "Empathy and Dyspathy with Androids: Philosophical, Fictional, and (Neuro)Psychological Perspectives", *Konturen*, 2, octobre 2010, p. 101-123 ; Masahiro Mori, trad. Karl F. MacDorman et Norri Kageki, *The Uncanny Valley*, p. 98-100. *IEEE Robotics and Automation Magazine*, 19/2, juin 2012, p. 98-100, <https://ieeexplore.ieee.org/document/6213242>, consulté le 18 juillet 2019.

44 Byung Chul-Han, *In the Swarm: Digital Prospects*, trad. Erik Butler, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2017.

autre »⁴⁵ : par le mouvement spécifique et irréversible qu'elle engage, la métamorphose n'est pas sans évoquer le concept de plasticité et du « devenir-forme » proposé par Catherine Malabou et applicable à l'exploration scientifique du cerveau et des génomes comme au domaine de la technologie, de l'économie et des arts du spectacle pour démontrer que le modèle graphique – de l'inscription, du signe, de l'écriture – est désormais inadéquat pour penser les épisodes de discontinuité, d'interruption, d'explosion, de dégénération, qui caractérisent nos systèmes. La théorie du cinéma a dû à son tour aujourd'hui revisiter la fonctionnalité du signe indiciel, de la trace laissée par le réel sur la pellicule photographique, dans la définition du cinéma, puisqu'elle est devenue obsolète au regard des images numériques désormais capables de produire toutes sortes de combinaisons, transformations et hybridations des formes les plus diverses. En offrant à ses spectateurs la métamorphose comme modèle épistémologique, paradigme narratif et figure de style, capable d'associer le changement à vue d'autrefois fondé sur le montage plan à plan et les effets de « morphing » produits par les effets spéciaux modernes, le film de Christophe Honoré contribue, à sa façon et à sa mesure, à garantir la continuité, la flexibilité et l'évolution de l'expérience cinématographique, à l'instar du code plastique de la vie, de la structure du cerveau et de la réalité elle-même, comme condition *sine qua non* à toute expansion et viabilité.

45 Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 16.

